DIBUJAR, PROYECTAR (XXXIII)

VIVIR, HACER ARTE (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-61

DIBUJAR, PROYECTAR (XXXIII)

VIVIR, HACER ARTE (2)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-61

C U A D E R N O S
D E L   I N S T I T U T O
J U A N   D E   H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

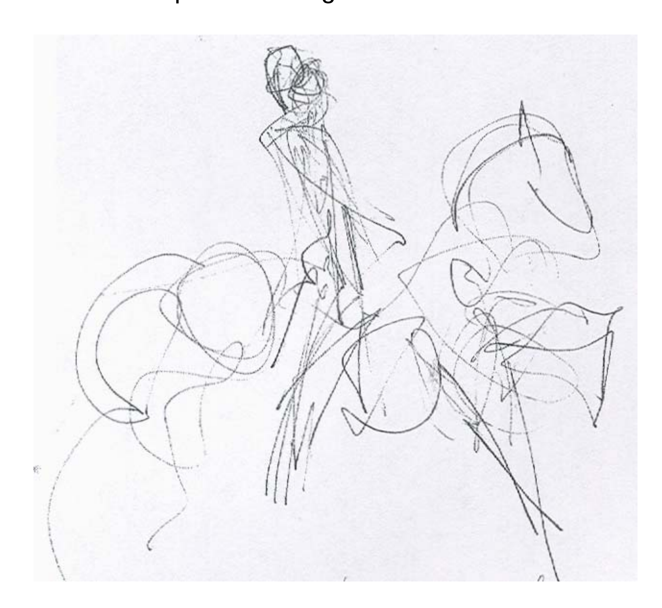
Dibujar, proyectar (XXXIII)
Vivir, hacer arte (2)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 339.01 / 5-34-61
ISBN-13: 978-84-9728-380-9
Depósito Legal: M-46488-2011

Dibujar, proyectar XXXIII
Vivir, hacer arte (2)

1. Diferenciación (29-03-09)

Onfray. “la escultura de sí” ed. UAM, 2009.
Reflexión a partir de la figura del Condontiero de Verrochio (Colleoni).



Inminente materialista que ve el mundo como un caos dinámico. Busca la excepción, el dandismo. Hace de su vida un cuadro y de su actitud su arranque. Es anarco marginal (raro, impostor, inventor de un personaje limítrofe).

*

Pero un hombre diferente, sabe de lo común, se hace común, porque (aunque no lo confiere) lo funda, buscando lo peculiar del carácter que busca la libertad contra el destino.
Busca una imagen (una postura, una posición, un gesto-ademán) que le permita la acción singular.

*

El hombre anarco, se observa, se inventa un carácter, y se hace. Y hace observándose, desdoblado, firme, encerrado, y evita su propia mirada, se mira desde atrás o de costado (nunca de frente), y se ve como una obra contingente incomprensible pero diferenciante (se ve en un espejo compuesto, como Leonardo).
La ética-estética consiste en asumir un papel, maquillarse, “estirarse” y componerse, para hacer estando.
El anarco busca una figura (imagen) que le incite a la acción singular.
Él crea la ley que persigue.
Y que es la ley que crearán todos los que, desde lo común y en lo común, lo abandonan por la libertad.
El anarco no sufre porque los demás en su libertad hagan lo que hace él. No le conciernen los libres. Ni los esclavos.
Su narcisismo resplandeciente (autocelebrante) transforma la materia antes de hacer surgir de ella los volúmenes éticos, <u>las derivadas metafísicas.</u>
El anarco ve y une todo en el movimiento; él es parte de la movilidad de lo dinámico.
El hombre sin libertad quiere lo estático, lo lejano, la reproducción, la repetición, lo desértico, lo muerto, lo quieto. Pérdida de la iniciativa, irresponsabilidad, automutilación.

Sin cénit ni nadir, el hombre de masas esté avocado al desorden. Ciego e impulsivo, está destinado al zigzag y a los esponsales de cada instante con los caprichos de lo real. Por no dominar ni el tiempo ni sus impulsos, es el producto de la pura casualidad, un error. El Condotiero, al contrario, presta atención a la línea recta. Y aunque la velocidad a la que avanza por su camino es variable —va desde el estancamiento a la velocidad del rayo— intenta siempre conjurar la marcha atrás, la regresión. En el extremo de la vía que ha elegido se encuentra un arquetipo fabricado por él mismo, una forma motivadora. Es un punto de anclaje que evita las divagaciones, los tanteos. Hay que hacer surgir el orden del caos y, en esas tentativas, algunos no serán más que personajes, otros se convertirán en personas.

*

La mano izquierda expresa el eterno retorno de lo trágico, el carácter implacable del negro fondo sobre el que se inscriben nuestros gestos. La mano tonta hace una trama nocturna.
La mano derecha es voluntariosa, realiza en actos las tentativas para escapar del propio destino.
La línea se quiebra por una ruptura del ritmo, resplandores de esperanza y un poco de paz.
Izquierda + derecha = Dionisos + Apolo.
Izquierda – noche, tacto, contrapeso, caricia, tensión, locura controlada.
Derecha – figura de paso, sajadora, roturación, resplandor, paz, enajenación.

*

Colleoni. Su ética es su estética.
Naturaleza artística que aspira al heroísmo que permite un mundo sin dios, desesperadamente ateo, vacío de todo excepto de las potencialidades y las decisiones que hacen florecer esa naturaleza (que busca la extrañeza apasionada).

*

Tengo que...

*

El Condontiero de Verrochio es una figura mística, una epifanía dinámica. Juega con las palabras, las situaciones y las dificultades.
El entusiasta, activo, libertario y aristócrata voluntarista y lúdico.
El Condontiero es una tentativa de hombre total. El edificio que se propone es su identidad (su rareza): debe de surgir del Bloque de mármol que es al llegar a la conciencia. Trabajo faústico.

La rareza/impostura, es el resultado de quitar (vaciar) del "hommo cotidiano", de la masa, de lo común, partes comunes, para que en esos vacíos florezca lo singular, lo raro, lo activo, lo distinto.
Como en la ciudad radical.

Así, son fáusticos el escultor, que talla la piedra o trabaja el bronce, el compositor o el jinete, que pliegan la energía según su voluntad y la convierten en obras, en obras que inscriben en una estructura destinada a domar el tiempo y el espacio, la materia y lo real. Es fáustico, también, el ético, el practicante de una moral sin moralina. Todos tienen en común el feroz deseo de trabajar para captar la quintaesencia del dinamismo en una esencia constituida, la vibración pura que actúa en lo real informe.
El objetivo del Condotiero es él mismo. Por eso vuelve al antiguo camino de la práctica de las virtudes con fines soteriológicos. La ascesis que busca una edificación, un darse forma a uno mismo. Se trata de extraer un sentido a partir de la materia prima que constituye un hombre dominado por sus facetas oscuras, de mostrar un sentido y de producir una obra.

La sabiduría trágica consiste en conservar siempre presente esa idea de que sólo se construye la propia singularidad sobre los abismos, entre bloques de miseria lanzados a toda velocidad en el vacío. De ahí las importantes probabilidades de fracaso, conflagración y desintegración de los proyectos cuando comienzan su expansión.
Por otro lado, ya que el mundo no vibra más que en el registro de lo diverso, resulta que los seres, obedeciendo a las mismas lógicas, están destinados a encontrarse únicamente a la manera de la deflagración: la ignorancia preside los flujos y movimientos desordenados y los seres se pierden en ellos en la más inocente de las danzas. Siempre hay que buscar en medio de esos caos para encontrar las fisuras y fallas en las que se juegan las libertades, se inscriben las voluntades y se preparan las personalidades. Temperamentos y caracteres se alimentan de esas energías que circulan en los intersticios.
Porque la fuerza es lo contrario de la violencia. Efectivamente, la violencia es el desbordamiento de una fuerza que se resuelve en la destrucción y la negatividad. Quiere el desorden y la vuelta a lo informe. Se agita bajo el impulso y luego el mandato corrompido de Tánaros. Su lógica es la de la aniquilación. En cambio, la fuerza busca el orden, la vida y lo positivo. Su eficacia es válida gracias a su capacidad para residir en la instancia que la contiene. Eros la dinamiza. La primera es una potencia negra, la segunda una potencia luminosa. La violencia aparece cuando la fuerza desborda e ignora las formas que pueden absorberla o alimentarse de ella antes de producir un sublimado, un metal nuevo, una aleación desconocida. Dioniso sin Apolo no es deseable —como tampoco lo es su contrario—. Una figura fáustica destaca en primer lugar en el arte de equilibrar esas dos instancias evitando los detrimentos flagrantes. Ni bacanales orgiásticas sin bozales para los lupercos, ni mortificaciones ascéticas exclusivamente. Dioniso debe primar, claro, pero contenido por Apolo. La tarea faústica es demiurgica, se sustenta en las actividades que necesitan las destrezas más audaces, las aptitudes más difíciles de poner en perspectiva. Por no hablar de las capacidades que hacen de la energía una potencia genésica ¿Quién, mejor que Hércules, puede expresar esas cualidades en el panteón griego?

KYNICO, FAÚSTICO Y DIONISIACO el Condotiero sintetiza las formas vitales con la ayuda de la cualidad arquitectónica por excelencia: el virtuosismo. Más que la virtud, (su signo distintivo es la virtú), esa singularidad que permite tanto a Vasari designar el artista como a Maquiavelo caracterizar la política. Lejos de ser la virtud embrutecedora del cristianismo, la que magnifica el idealista ascético y se propone extinguir, la virtú es incandescente, brasa y fuego. Induce el virtuosismo, la capacidad de realizar una acción con brío, elegancia y eficacia. Igualmente supone la excelencia y la manifestación de una personalidad, de una manera única de proceder. Talentoso, hábil y superior en sus actos y gestos, el virtuoso marca lo real con su rúbrica, imprime un estilo y revela caminos hasta entonces impracticados. Con él se manifiestan nuevos métodos, nuevas genealogías: es un punto a partir del cual se pueden aprehender de otro modo las prácticas, una suerte de primer día para año nuevo. (Virtuosos son Mantegna cuando pinta, Monteverdi cuando compone, Dante cuando escribe o Francisco I cuando crea puertos o el Collège de France, se apoya en Guillaume Budé para inventar el profesorado pagado por el Estado o hace de Clément Janequin su maestro de capilla. Virtuosos son Cartier o Verrazzano quienes, con la ayuda del mismo Valois, parten por el océano hacia grandes exploraciones. La cualidad del erce di virtú es la capacidad de innovar en la creación; lo que supone audacia y determinación, valor y certeza, voluntad y personalidad).

El gesto virtuoso es informador. Proporciona los cimientos y el ir de la nada y hace que advenga la identidad. Con él se esfuma el desorden, desaparece el caos en beneficio del orden, el sentido y la forma. Formador de estructura, instaura coherencia y morfología para sustituir la brutalidad y el aspecto tosco de lo real. A partir del magma, forma un mundo con diversas geologías y geografías variadas. El todo se inscribe en una historia, una variación sobre el tema del tiempo. Necesita tiento, sensibilidad y destreza. Sin estos rasgos alegres que permiten la ligereza no hay virtuosismo posible ni siquiera imaginable- El paso del bosquejo al dibujo definitivo y luego a la obra supone la paciencia y el proyecto la capacidad para poner en práctica practica lógicas dinámicas, toda una retórica preñada de vida y de fuerzas, Entonces, el Condotiero es amo de la dialéctica, rey del tiempo y promotor de juegos con la duración. En él advienen a mi y las potencias magnificas los impulsos y los flujos lo contrario de la muerte y de lo que conduce a la nada. Virtuosismo significa alumbramiento del ser.

De la misma manera, el jesuita barroco Baltasar Gracián promocionó el virtuosismo, en el arte de la apariencia, la máscara y el falso pretexto. También él convocó un bestiario y quiso que se siguiese el modelo del lince y el calamar. Del primero, quería la mirada acerada, aguda. Viva y descubridora; del segundo la capacidad para escupir tinta, para rodear su huida de obscuridad y tinieblas. Arte barroco de las luces y las sombras para fabricar mejor los pliegues tan apreciados por Deleuze en los que quería embozar, esconder, la identidad.

La preocupación virtuosa presupone el pathos de la distancia, la voluntad de construirse solo, como ante un espejo.

Caminar por las cimas implica la soledad; en cambio, usar al otro como un objeto supone que avanzamos por los bajos fondos, entre cadáveres y catacumbas, allí donde reinan las tinieblas —cuando de lo que se trata es de hacer nacer la luz—. El arte del virtuoso reside en la capacidad de extraer agudeza del tiempo: la agudeza es la eminencia de la duración, su excelencia concentrada. Se manifiesta en los gestos o las palabras, las situaciones o los silencios. Su cualidad consiste en una fulguración y una inevitabilidad a toda prueba. Quien la produce es artista del tiempo, maestro de la ocasión. Su ancestro es el filósofo griego al acecho del kairós, del momento propicio. El sofista destaca en esa destreza: observa, constata, mira, mesura la situación, proyecta, decide y pasa a la acción Su enseñanza es dinámica y supone una trascripción en la movilidad del tiempo que pasa. La palabra ha de ser dicha en el momento en el que da en el blanco y conduce a un vuelco. La agudeza provoca una inflexión del movimiento, orienta hacia nuevas direcciones: a partir de ella, los datos se modifican. La táctica y la estrategia producen sus efectos para desconcertar, encantar, seducir, concluir, o, al menos, mostrar que uno dispone de medios para plegar lo real a su voluntad. Ocurrirá lo mismo con los gestos o los actos cuyos efectos residan en la producción de un poder. El hombre del Kairós es un domador de energía, un gladiador que se enfrenta a las bestias de Chronos.
De ahí su semejanza con el matador, cuya principal cualidad es la plena posesión de su sistema nervioso. La corrida es metafórica. En ella se representan tragedias y teatros de la crueldad, energías paganas y competiciones de presteza. El miedo como metáfora del mundo—una imagen que se ha vuelto común—. Sobre la arena se oponen la violencia de una fuerza exacerbada y la inteligencia de un hombre que compromete su cuerpo y, por tanto, su alma. El resultado ha de permitir conjurar la muerte. Pero ésta pesa bajo el sol, en la sombra, en los perfumes de maderas quemadas por las temperaturas hispánicas o en los fuertes olores del animal contenido en el toril. La muerte seduce con

el traje de luces que arquea el cuerpo y fabrica una elegante arrogancia. Y revuelve el estómago con la sangre que humedece el suelo y que se diluye con la corriente de un chorro de agua que borra sus colores. Aquí, la muerte es el tributo de quien no ha sabido gozar del kairós.
La expresión del estilo es la distinción suprema. Se la ve en acción en el combate. El torero que brilla con esa destreza esta dotado de «temple» es decir, que, en mitad del ruedo, da la impresión de ralentizar a su gusto la impetuosidad del toro. Su gesto decidido se ejecuta con la intención de que el animal doble el espinazo.
Al querer destacar en el arte del kairós, nos arriesgamos a actuar a destiempo, a no sincronizar el gesto. Poco importa, la audacia es motora, conduce a veces a los abismos cuando lo que se buscaban eran las cimas una existencia sólo se construye siguiendo un álgebra que con la perspectiva de obtener un resultado, hace que los altos y los bajos se toquen. Sólo al final de una vida se puede saber qué ha ocurrido con estos cálculos. Antes de ese momento, lo importante es la práctica de esas tensiones que conducen a la excelencia. El resto viene solo. Resulta incluso fortalecedor para un virtuoso, encontrar una nota falsa o la resistencia de lo real.
Con ello el éxito es mucho más magnífico.

Sea como fuere, el Condotiero es un doble del Artista, son como anverso y reverso. Uno y otro estructuran grandes vacíos —un lienzo para un pintor, el silencio y los sonidos para el músico, la vida para el hombre ético— Primero los proyectos, las intenciones; después los bocetos, las primeras dinámicas, las líneas de fuga, las perspectivas para poner al día líneas de fuerza sólidas, que funcionen como estructuras para revestir. Y luego habrá que producir, habitar nuevos territorios, desiertos; y finalmente extraer del tiempo sus potencialidades. Ambas figuras demiúrgicas se desarrollan con la producción de formas singulares. El conjunto contribuye a la obra. Escenificaciones de energía, coreografías para fuerzas, danzas de flujos. La vida toma forma bajo la presión de la voluntad, el Condotiero esculpe su propia existencia.
De hecho, la etimología apoya esta intuición: el Condotiero es un conductor, un artista del arte de conducir. ¿Qué o a quién? En el campo de batalla, en el combate o al asaltar una ciudad fortificada, no tanto a los demás como a sí mismo. Él mismo camino, el trayecto y el fin.

2. Gamoneda (13-04-09)

M. Casado. “El curso de la edad”. Abada.

Leer es elegir un itinerario en el texto.
Todorov: La primera operación de la lectura es transformar el orden aparente en el que se constituye (aparece= el texto: acerar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones, gradaciones. Trastornar no quiere decir ignorar el orden de encadenamiento no es indiferente, no es pura forma (nada lo es en un texto), pero tiene significación tanto por lo que muestra como or lo que oculta.
La lectura consiste precisamente en elegir ciertos puntos privilegiados: los nudos del tejido (Todorov “Literatura y significación”. Planeta, 1974).
El lector convierte lo que para él son los nudos del tejido en los hilos de un argumento inventado; produce un relato.
Participa de una manera luminosa que anuncias en el leer.
Como se comprende un saber con la boca.
Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros.
El silencio y sus círculos.
La pregunta es un ruido inútil en el idioma que sucede a la juventud.
Es nocivo el deseo; su experiencia es cesar. Es confusión de la memoria.
No abras los cuerpos.
Sección es tarea forense, investigación de lo nuestro,
El nombre de la experiencia es muerte.
Lo real es la inexistencia.
La perplejidad es la conciencia.
Sólo tú eres exterior y horrible, el que robó mis actos...
Otros os engañáis con la esperanza.

*

Estas llagas van lentamente paciendo la carne.
Prodigiosos discurso épico sobre el sufrimiento corporal y la esperanza.
El cuerpo que se pudre en colores y se deshace en excrementos parece correlato de la creadora corrupción (del texto), química de las sustancias y la carne.
Química y carbe son los nombres de la eterna realidad humana.

Por apostema hay que entender carne, hiel, flema o melancolía que se endurece entre dos telas carnales y las vive.
Gamoneda. “Libro de los venenos”. Silvela 97.
Historias que iluminan el arte de procurar y recibir la muerte.
Administración de la muerte.
Poética de la muerte.
Lugar blanco.
Lugar cálido blanco y sin luz.
Estaban vivos y muertos, sin sombras.
Unión mística en la materia.

*

La palabra no vive para salvaguardar las cosa sino para destruirlas... el lenguaje literario impone la presencia de las cosas.

«Para dar sensación de vida -decía-, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte»; y también: «el acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un modo* de *experimentar el devenir del objeto» .*
Eso *particular* que buscaba Goethe se formula, pues, como contacto con el mundo; mientras todos los códigos se mueven circularmente en su cadena de reglas y valores, el arte produce -dice Sklovski- «una actitud de asombro ante el mundo, su percepción agudizada» ,lo que él llamó *extrañamiento.*

«La poesía -ha escrito Jakobson- no consiste en añadir al discurso adornos retóricos; implica una revaluación total del discurso y de todos sus componentes cualesquiera que sean». Es decir no se y trata de la rígida idea de desvío respecto al lenguaje normal o de uso esporádico de figuras literarias, sino de una *revaluación total del discurso*. Pero el punto de referencia no es, sólo el lenguaje *normal,* si tal cosa existe; también ha de serlo cada uno de los lenguajes poéticos que va, en cada obra, cristalizando: revaluar todo lenguaje previo, todo el que de antemano se encuentre dado. El movimiento constante.

¿Qué harías tú si tu memoria estuviera llena de olvido?», se pregunta, y la pregunta se hace posible porque en el poema *memoria* y *olvido* siguen siendo opuestos; pero no lo son en el sentido normal, excluyente, en que lo recordado no puede estar también olvidado, pues esta memoria *está llena de olvido.* Mientras la *memoria* se encuentra gobernada por la conciencia, es el recinto que guarda sus verdades y la crudeza de sus, discursos, el *olvido* parece ser en Gamoneda un hálito de huellas -«siento la suavidad de las palabras olvidadas»-, un depósito sentimental y sensitivo que permite vivir. Tejiéndose como en una red con los demás términos, el *olvido* tiene mucho de elección voluntaria que se acerca al campo de otra palabra básica, la *retracción:* «soy pequeño», «descanso de ser hombre», «donde yo existo más, en lo olvidado,/ están las manos y la noche». El *olvido* supone dar la espalda a las verdades de la razón y a las de la creencia, pero también al crudo conocimiento de la mentira y la muerte: es un tranquilo lugar en sombre, una añoranza de vida, siempre -«el olvido es mi patria vigilada»- en peligro de quiebra. Y de ese modo la *memoria* nunca se podrá confundir con él, ni cuando se quede vacía: «alguien ha entrado en la memoria blanca, en la inmovilidad del corazón», pues en este espacio siempre presidirá la certeza de la muerte, la demanda que mantiene su imán.

Es fundamental contar con este límite para ocuparse de la *abstracción* en el poema: ya se acaba de ver cómo el *olvido* no es un concepto, sino algo tan diferente en principio como un lugar existencial.
Aunque, por ejemplo, la idea kantiana de *concepto* sea la de marco dentro del que encaja la experiencia posible, la idea tradicional es la que hace equivaler el *concepto* a «un *universal* que define o determina la naturaleza de una entidad», ya sea ésta *esencia* platónica o la *sustancia* aristotélica.
Cuando un poeta utiliza una cadena de términos abstractos como ésta:

> *Era un país cerrado: la opacidad era la única existencia.*
> *Ciego es la inmovilidad, como basalto dentro de basalto, me poseyó el olvido. Éste fue mi descanso*

No está manejando conceptos, sino reconstruyendo en una proyección interior condiciones existenciales.

Uno de los usos comunes del término *abstraer* es, sin duda, como acto mental, como método de razonamiento: «acción y efecto de separar conceptualmente algo de algo, esto es, de poner algo mentalmente aparte». Con ello se relacionan algunas de las definiciones semióticas y semánticas más extendidas (Bense y Walther, Greimas), que tratarían de clasificar los signos según su grado de «densidad sémica»: cuantos menos datos necesite un signo para constituirse mayor es su extensión,

-«la abstracción, dice Greimas, es ciertamente un empobrecimiento del contenido, pero es al mismo tiempo el precio que impone la comunicación para garantizar la pertinencia de la significación transmitida».

Decía Kánt: «Soy incapaz de representarme una línea, por pequeña que sea, sin trazarla en el pensamiento, es decir, sin producirla gradualmente a partir de un punto». De modo similar, podría recordarse el fragmento de la *República* en que Platón señala un tipo de entes que se colocan entre lo mental y lo sensorial: son los entes geométricos, cuya perfección nunca puede alcanzarse en la experiencia de este mundo, pero pueden ser concebidos en términos visuales, se hacen de hecho inteligibles por medio de imágenes físicas. Aunque la geometría moderna quizá ya no concuerde con Platón, no deja de ser un buen ejemplo de cómo las abstracciones poéticas funcionarían también como entes intermedios, como fórmulas existenciales capaces de particularizarse hasta el extremo lo mismo que de adquirir una estremecedora medida *universal.*

Esta es la manera en que Frege distingue: «concepto es la referencia de un predicado, mientras que objeto es lo que nunca puede ser toda la referencia de un predicado, aunque puede ser la referencia de un sujeto». Es decir, «para Frege un objeto es cualquier cosa a la que se puede hacer referencia mediante una frase nominal singular, ya sea una propiedad, un particular, un número o lo que sea. Pero la referencia a un concepto es precisamente la adscripción de una propiedad al usar un predicado gramatical». Es importante precisar que no se trata de una mera cuestión sintáctica en el interior de las proposiciones, sino de su *referencia,* de modo que «la disimetría de las dos funciones [singularizadora y predicativa] implica también la disimetría ontológica del sujeto y el predicado»; disimetría ontológica, distintas formas de decirse la realidad.

En la clásica *Lógica de Port-Royal*. «Los objetos de nuestros pensamientos –dicen- son cosas o bien modos de cosas», y la abstracción surge «cuando se considera un modo sin prestar atención a su sustancia». Más en detalle, se ve cómo surge el proceso que lleva a los nombres abstractos:

> *cuando estos modos se conciben sin relacionarse con un sujeto en virtud de una abstracción del espíritu, como en tal caso subsisten en cierta forma en el espíritu por sí mismos, se expresan mediante una palabra sustantiva, tal como sabiduría, blancura, color.*

Andrés Bello:

> *Los sustantivos no significan sólo objetos reales o que podamos representarnos como tales [...] sino objetos también en que no podemos concebir una existencia real, porque son meramente las cualidades que atribuimos a los objetos reales, suponiéndolas separadas o independientes de ellos, v. gr. verdor, redondez, temor, admiración.*
>
> *[...] Las cualidades en que nos figuramos esta independencia ficticia, puramente nominal, se llaman abstractas, que quieren decir separadas; y las otras, concretas, que es como si dijéramos inherentes, incorporadas.*

Ha escrito Roland Barthes que la poesía es «el lenguaje de las transgresiones del lenguaje» y algunos críticos y poetas conservadores no cesan de polemizar con él, imaginando cataclismos, extravagancias y audacias experimentales. La cosa es mucho más sencilla: comprender el corazón de la lengua para moverse contra la corriente de sus tendencias codificadoras, encontrarle los mínimos resortes que ofrece sin límite para contradecirse a sí misma y seguir siendo.

Según Novalis, «el genio de la facultad de hablar de los objetos imaginarios como si fueran reales, y de tratarlos, como tales», y una virtud de ese orden es la que posee la *abstracción sensorial* en Gamoneda:

> El zumo de la serenidad hierve en mi boca;
> cojo el secreto con la lengua, pero
> más me coge él a mí.

«bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado»: esto es, se reduce a *ser,* de modo irreductible, como los cuerpos, en la sinrazón de lo existente, en su evidencia.

«Describió con sus/manos la forma de la tristeza»: puede ser una metáfora para *acariciar,* pero también, sin necesidad de elegir entre una y otra opción, puede leerse literalmente. Wheelwright propone otra manera de entender esta forma en que actúa la poesía: son «abstracciones no empleadas de modo abstracto, sino mimético, por su valor para contemplar por vías indirectas la escena que tenemos delante». Así se podrá llamar *abstracción mimética* a la que opera en esta frase: «Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas»: *silencio* no es una metáfora ni su choque con *cargados* permite la abstracción: se describe, se denota simplemente.

Sin duda, no es preciso que lata en el fondo una escena exterior; esa *abstracción mimética* puede ser también un eficaz mecanismo de análisis hacia dentro:

> *jugaba a extraviarme en el pequeño laberinto, pero sólo hasta que el silencio hacía brotar el temor como una gusanera dentro de mi vientre. Sucedía una y otra vez; yo sabía que el miedo iba a entrar en mí, pero yo iba a las praderas*.

«La inexistencia es hueca como las máscaras y su visión es lívida -se lee en *Libro del frío-,* pero tú oyes el grito de las madres del agua y acaricias los ojos que vieron la inexistencia»: mientras visión, *ojos, ver ...* insisten en la percepción, ésta al mismo tiempo lo es de la nada, y el esfuerzo del poema ha de tensarse en la voluntad de manifestarlo. Dibujo de ese espacio sin contenido -«ahora siento la pureza de los límites»-, de desposesión; como si se tratara de suspenderse en aquella *inmensidad* del principio, participando en su falta de significado, dejándose impregnar por ella.

O más adelante en el tiempo: «Siento la inmovilidad espesa como una sustancia». O, en el último libro: «Nos miraba y nosotros sentíamos la desnudez de la existencia». Percibir, conmoverse, las formas más agudas del comprender. Pues «lo real rehúsa un contacto puramente intelectual y lo elude, y nosotros sólo somos capaces de tomar vistas sucesivas, alternantes y contrarias de él».
Para Walter Benjamin, «articular históricamente el pasado no significa conocerlo *como realmente ha sido.* Significa apropiarse de un recuerdo tal y como relampaguea en un momento de peligro», y de ese tipo de luz límite habla la condición de la poesía: «es extraño que sea la luz de los hechos, y no éstos por sí mismos, lo que ha quedado en mí con el valor de una llaga». Es extraño, pero esa *luz* es el acontecimiento por el que imagen y mito personal se producen simultáneamente desde su origen, y crean la posibilidad de la lengua al tiempo que la del yo, inseparables.

«ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón».

3. “El Bailador de Soledades”, Didi-Huberman “La danza” (1) (13-06-09)

La danza como ocupación de un lugar musical, terrestre, fabricante de virtualidad, donde se aloja la expresión.
Danza como caricia al vacío y como extrañamiento del cuerpo.
Danza como despersonalización (Mallarme-Herodias). Bailar es convertirse en el otro (Posesión-vaciado).
Bailar soledades (soleares) es perderse como persona en el espacio y el tiempo de los movimientos producidos.

Aprender a hacer algo es aprender a bailar algo. El movimiento es la danza que configura (con o sin marcar) huellas indelebles.

Galvan baila como si no estuviera en su cuerpo. Dibuja lugares distintos.
Danza-tanteos del cuerpo (contramoldes).
Tanteos de filigranas dinámicas; usar el cuerpo como algo ajeno.
La danza es poesía general de la acción, es interrogación sobre el ser, exploración de la alteración.
Estar en movimiento significa estar fuera de las cosas, formando tiempo y fragmentos configurativos que se desenvuelven.
<u>Acto puro de la metamorfosis.</u>
Estar en movimiento es pasar de estar en cosa a ser acontecimiento.

*

“Arena” es la obra de Galvan…
Se basa en la noción de área, luz que ilumina el suelo y el cuerpo, pasos como ruidos y como ritmo.

*

Lugar de la danza (cuadro).
Zona de evitación (de peligro) "el riesgo es una parte del ritmo".
El pensamiento más profundo canta.
En el toreo la sonoridad es básica para la faena. El silencio acentúa la superficie, emociona el espacio (el canto de las sirenas).
La soledad es la morada íntima; el ruedo (arena), en silencio, se convierte en espacio de caída (lugar abismal visto desde lo alto).

El torero, hundido en la arena, observado desde arriba por todos, se afana por encandilar al dios plural (los asistentes a la corrida-danza) dibujando vacíos dinámicos y un encuentro/confrontación mortal.
El público, convertido en un único ente, juzga la emoción de la danza desde arriba.
El torero danza en el abismo, observado por Dios.

Con-moción. Se buscaba con-moción en el espacio deificante que observa el abismo (lugar de la caída) donde se debate el torero contra la muerte.
La música de los pasos (la danza) acentúa y agita la superficie uniforme de la arena (del plano): las transforma en un laberinto con los pasillos invisibles para todos menos para el toro, que posee la ciencia infusa de los terrenos que el torero debe comprender al vuelo.

L.M. Dominguín: La muerte es un metro cuadrado que da vueltas por la plaza.
Nietszche llama laberinto del origen a la tragedia griega.
Es un error buscar los orígenes (o el destino) en las raíces.
El origen y el destino están siempre ahí, delante de nosotros, en la superficie, a flor del laberinto que dibuja en la arena el rastro de la lidia.
Deleuze-"Nietszche y la filosofía". (An agrama).
Laberinto-pista-rizoma-diagrama-rizoma.

Rizoma:
1. Un rizoma, puede ser roto en cualquier parte.
2. Quebrar las simetrías de figura y movimientos.
3. Ruptura asignificante.

Galvan actúa por sustracciones.
Baila sólo para plegarse-desplegarse en una accesis formal. "La sustracción de lo único " en el propio cuerpo.
Rilke:
Esto es lo que llamamos destino, estar enfrente y nada más, y siempre de frente.
El arte del toreo es el arte de plantar cara.
Buscando su perfil seguro (arrogante).
Aquí el riesgo cobra figura de ritmo.
García Lorca: el arte de la danza es una lucha que el cuerpo sostiene contra la niebla invisible que lo envuelve, para alumbrar en todo momento el perfil dominante que requiere la arquitectura de la expresión musical.
Bailar (como torear) consiste en buscar el centro vivo (vivaz, en movimiento) del enfrentamiento y crear en él ese famoso perfil, dibujo fugitivo y definitivo " perfil de viento, perfil de fuego y perfil de roca".

Perfil aquí es sección, corte, agudeza, disección.

El bailaor es el geometra inmediato de su cuerpo en movimiento (hace rizomas) (se agita como una larva en su nidal), corre el riesgo de desaparecer en la luz del foco (en la oscuridad de la zona englobante).
La mejor distancia en el baile-toreo se llama sitio.
El toro crea el vacío a su derredor (miedo).
Danzar es construir con gestos de aire el laberinto donde amenaza un monstruo (un temor).

Danzar es dibujar el ámbito desde donde se perfila un temor catastrófico y enajenante.

Danzar, como dibujar, es entrar en trance rítmico y empezar a contornearse guiados por los impulsos que el propio movimiento pro-mueve, rectificados o reforzados por el culatazo (reacción imaginaria) que se arrastra en el continuo del hacer.

Ponerse enfrente y crear un mundo de perfiles esperando el perfil supremo.

Perfil aquí tiene algo de "sección"; es la figura en que el interior es evidenciado. El perfil es energía suspendida visible.

El acto Tuaromáquico se llama "suerte" que es: sino (dessin-designio-dibujo) destino. Suerte: Serere-acto de combinar, encadenar, entrelazar figuras.
Bailar como torear, hacer ver lo inevitablemente encadenado.

El mundo del baile nace del juego del desvío de los gestos iniciados.

La dinámica insinúa trayectorias de cambios que, al desviarse, desconciertan.

Cargar la suerte (en el pase) es desfasar levemente la tangencia (Leiris).

Que es marcar la tangencia como sección de un todo dinámico formado por toro y torero como polaridades interno-externas recíprocas.

El arte de Galván está a medio camino de la norma geométrica y de su destrucción.

*

El Arte de Góngora, es el arte del desvío, de la esquiva del contacto, de la esgrima.
Galván en la danza es como Belmonte en el toreo.

Esquiva entre elementos asimétricos, desiguales, diferentes. Toro-torero, Música-cuerpo, Música-interior-visión, Recuerdo-rebeldía, etc.

Galván y Belmonte se relacionan con la noche. Umbra es sombra y reflejo (en latín).
Galván baila junto a un espejo sin mirarse (la visión periférica es la útil en el arte). Se fija en un punto en el vacío.
Pauta sus gestos en la extensión desplegada en la profundidad del espacio que inventa bailando.

El espacio arquitectónico generado en y por el hacer.

El espacio de la escucha del producir gestos.

El espacio de la escucha al producir figuras.
Todo hacer es un danzar que inventa espacios que se escuchan.

Galván trabaja en la penumbra y la presencia de las sombras le molesta.
Y el espejo sirve para verse otro.
Piacenza afirma que la danza es un arte que transforma el cuerpo en fantasma o en sombra fantasmática.
En el baile el aire es la carne del bailaor.

Lewis carroll- buscar.
La escuela como el otro lado del espejo.

¿Sabe Galván qué hace cuando baila?
Galván es un inventor de gestos a declinar.
¿Qué es lo que sabe Galván? (hay otro saber-Nietzsche).
Sócrates fue el primer filósofo que no prestó ninguna atención a lo insconsciente del hombre.
El inconsciente (saber del cuerpo) es el elemento productivo primordial.
Sócrates aniquiló la tragedia por considerar negativo el no saber.
La danza es saber de lo inconsciente.

Y saber genérico, madre de todas las artes haciéndose.

La fuerza inconsciente es constitutiva de formas (N.S-F).
Ritmo-fundamento simbólico.
Las artes musicales contienen las formas universales de todos los estados de deseo (N.).

El arte es un saber anacrónico a partir de la memoria (de los recuerdos olvidados).
El cine repite instantes irrepetibles de la vida (Bazin).
Al igual que la muerte, el amor se vive y no se representa (la pequeña muerte), al menos no se representa sin violación de su naturaleza. Obscenidad. También la representación de la muerte es una obscenidad no ya moral como el amor, sino metafísica.

Cosas que se viven y no se representan.
Todos los casos de muerte, de extinción. De enajenación, de discontinuidad.

La arena de la corrida y de la danza se verticalizan.

La noche es el crisol de las imágenes y soledades. Estuche del sueño y caja de Pandora (toril sin fondo de ralidad aislante).
En la noche estamos desnudos aguardando el designio (dibujo) en que todas nuestras soledades y miedos se reunen para echarse a temblar juntos.

Arte como soledad (soleá), como danza en soledad contra "todo" horror.

La vida es un jalón de soledades (muerte de seres queridos, de la madre, etc).
Belmonte se hizo torero ente el espejo, y por la noche, en la dehesa.

Yo toreaba como lo hacía cuando iba por la noche a la dehesa (Belmonte), sin perder de vista al toro, llevándolo muy ceñido, evitado las arrancadas de lejos. "La noche se tragó al toro".
El terreno es lugar para estoquear sin ver.

Relación de energía movimientos sin ver, como al dibujar.
Al dibujar no sé está en ninguna parte, se está en un no lugar de agitación acompañante. En el no lugar originario del desbroce.

La tauromaquia está basada en sutiles desvíos y curvas lentas sacadas de un poder de la noche, cuando la noche significa gritar de miedo y caerse de sueño.
El miedo multiplica la imaginación.
Tener sueño al hacer.
El bailarín parece que va a dormirse, ascesis de intensidad. Grito gestual y sueño.
Silencio es arranque.
Galván convierte el silencio en una intensidad nocturna, luminosa y sombría.
Rayo, desgarro.
Dinamismo superior (Hilaire).
El cante y el baile andaluces parecen juntarse en la figura luminosa y oscura del torero y el toro.
El bailaor comienza su lucha con el espacio en un estado en el que está ya muerto (en descomposición, metafísica?), ante todo, muerto de miedo.
La faena consiste en afirmar la dignidad del miedo (que es responsabilidad).
Un bailaor lucha contra el suelo, con el aire, con el tiempo. El miedo es poetizado.

Dibujar es poetizar la parálisis patética, la parálisis del deseo (pasión), trazando un designio (conteniéndola).

Bergamin: Las palabras sirven para jugar. La poesía pura es la más impura, analfabeta, enigma del lenguaje.

La palabra es una pedrada, un elemento explosivo que reacciona con otras palabras en el texto. Activa y reactiva, deshace, o señala como una reacción química.
El trazo no es así, es sólo desliz, escisión de algo sin significado, de algo que adquiere sentido con ella.
Al dibujar se parte de una parálisis; al escribir se parte de un exabrupto.

Analfabetismo es madurez poética.
La profundidad es precisión.

Precisión que limpia de obstáculos, que fabrica un vacío.

Analfabetismo como noche del lenguaje (docta ignorancia de N. de Cusa) y filosofía tenebrosa de G. Bruno).
La noche del lenguaje está en el cante jondo.
La profundidad en el toreo aparece en la relación entre la destrucción (la muerte) y la precisión ornamental (el perfil).
Leiris: rumor, sofoco, grito.
La precisión es des-mesura.
Bailar con el tiempo que te mata.

De noche perdemos el compás, la mesura de las cosas y regresamos a la desmesura de nuestras soledades.
El poeta lo es cuando pierde el compás.
Lugares donde uno se siente tangente al mundo y a sí jmismo (N. e Cusa).

Música callada, soledad sonora (S. Juan de la Cruz).
En la noche el yo se vuelve experiencia de la escucha – aproximación táctil al otro.

Bataille.
El baile es el que produce e inventa a for de gestos y movimientos, profundidad e interioridad.
La finura de lo jondo nace en el baile. Si persiste es en vestigios, memoria, en deseo.
La profundidad y la verdad – no están en un más allá. Pasan en el nuevo actuar, sobresalto del cuerpo.

*

Bailar - vivir el conflicto entre fluidez y acentuación. Arte de la disyunción (deriva, desvío).
La disonancia musical es matriz común de la música y del mito trágico.
Movimientos curvos (gracia de Bergson) donde nada se quiebra y el espectador puede prever la evolución del movimiento.

La parada de D. Tancredo.
El efecto escultural del movimiento mismo.
Inmovilidad - silencio del gesto.
El arte no trata sino de producir ese infradelgado punto de equilibrio entre lo infijable de un instante y lo que llamamos una forma (formación) – instante sagrado.

Templar es acordar, temperar, proporcionar, tensar.
Temperamento, temple, aguante.
Dar espacio.
La soberana lentitud del temple proviene de la com-posición de los movimientos (temperados).
En el temple hay algo de geometría y algo de intuición.
Es como hacer una caricia.
El temple lo produce el duende.
El duende no es dominable.
Al hacer con duende estamos al desnudo y, al tiempo, vestidos por nuestra interpretación del oficio.
Al desnudo es en ”una claridad de expresión”.
Soledad templada.
No sabía donde estaba… es como una borrachera… estaba fuera de lugar.
No se oye… es como el momento sexual, no oyes nada.
En plena excitación se siente una calma infinita, una súbita lentitud.
Cuando al templar se levanta el duende “solamente hay un personaje”.
Fisión sublime.

Torero -> bailarín.
Toro -> música,
Torero y bailarín buscan el espaciamiento de la soledad. Las manos del bailarín crean volúmenes sensibles, dicen si y no, acogen y huyen, cazan al vuelo (mariposean).
Ritmo.
Es la forma en el instante en que no es asumida por lo moviente, móvil, fluido,
Acto del estilo.
Manera en que una forma manifiesta la articulación de su tiempo implicado.
En la expresión del ritmo cobra sentido el tiempo.
El ritmo funda, sin duda, nuestra existencia como sujetos.
El ritmo, cuando nuestra subjetividad decide abrirse a él, es el que nos posee y nos lleva, hace que trabajemos con él.
Barhes contrapone el ritmo griego de la accesis y la fiesta, al ritmo plano de la modernidad: trabajo, ocio.
Ritmo – técnica del cuerpo (M. Gauss).
El arte del bailarín se construye sobre una actitud de escucha que implica a todo el ser.
Dialéctica del deseo y la escisión del yo.
Israel Galván parece pertenecer a ese género de ser: la gestualidad y la musicalidad que inventa a rabiar son fruto de una dilatada escucha solitaria de la «melodía de las cosas» «El arte del bailarín se construye sobre una actitud de escucha que implica a todo su ser», anota Martha Graham.
Ahora bien, la escucha misma genera una floración de respuestas —formales, gestuales— que *desmultiplica la soledad* del bailarín y la vuelve *compañera* o, según Rilke, «comunitaria» y cabe decir, máxime en nuestro caso: *rítmica*. La escucha solitaria va y viene entre uno mismo y el otro, como el ritmo manifiesta lo mismo (retorno periódico del *compás*) y lo otro (invención permanente de nuevos descompases, nuevas rupturas o nuevas suavidades). -

¿Por qué emplear en estas líneas un vocabulario del *deseo hecho gesto*, incluso síntoma? En los años sesenta, Lacan reflexionó acerca de la magnífica palabra «separación», por cuanto dice mucho sobre la dialéctica del deseo y la «escisión del yo» coextensiva: en el deseo nos engendramos a nosotros mismos (*separere*), mientras que él nos divide en nosotros mismos y nos aleja (*separare*) del otro. Ante tal situación, procuramos defendernos y seducir a nuestro entorno con las galas de la belleza (*se parare*). Mas «el intervalo que se repite», planteado en las mismas líneas, impone su ley de encadenamiento —Lacan hubiera podido decir: su ley rítmica—, y nos obliga a un baile perpetuo, falenas desquiciadas en torno a un objeto que siempre faltará.

Si Bergamín, Bataille, Leiris, los toreros y los propios *flamencos* emplean tan a menudo —incluso con la impertinencia de tal uso— el vocabulario de la espiritualidad, ¿no será porque la poesía mística logra hablar precisamente del deseo como *exceso* y no como carencia, según analiza con sutileza Michel de Certeau?.

La calidad *espiritual* del baile inventado por Israel Galván no procede, obviamente, ni de una doctrina ni de una intención teórica (producir una «metáfora del pensamiento», por ejemplo). Proviene de determinada manera —*festina lente*, o el *tempo* filosófico genuino—, esto es, acentuar el espacio, el cuerpo y el concepto técnico del baile y de la lidia, como *rematar* o *templar*, designan con precisión.

Bailaor o no, el hombre baila con el tiempo, o sea, con los encuentros de tiempos plurales que chocan entre sí, lo mismo que las placas tectónicas fomentan irrevocables seísmos. La elegancia no consiste en evitar, sino en desviar con arte, O como se dice en tauromaquia, *cargar la suerte*. Entonces nos inventamos un baile, acentuamos lo que nos sucede, *rematamos y templamos*. Pero tan frágil construcción se desmorona cuando en el destino cambia algo que no sabemos discernir ni acoger:

Resulta curioso que en 1920, el mismo año en que un toro llamado Bailador mató, algo impensable, al arcángel Joselito, Sigmund Freud descubriera que en la vida psíquica y logjca del ser humano ocurre algo asimismo impensable, situado «más allá del principio de placer». Hay también, escribe Freud, «pulsiones que conducen a la muerte». «Por consiguiente, entre estas y las otras (las pulsiones de vida) se anuncia una oposición cuya plena importancia ha reconocido la teoría de las neurosis. En la vida del organismo hay una especie de ritmo-vacilación (*Zauderrhythmus*); un grupo de pulsiones se lanza hacia delante con el fin de alcanzar cuanto antes la meta final de la vida, el otro, en un momento dado de ese recorrido, se apresura hacia atrás para recomenzar el mismo recorrido, partiendo de determinado punto, alargando así la duración.»' En lo sucesivo, sólo se podrán comprender los ritmos de la vida psíquica —y en concreto esa fundamental «compulsión de repetición» (*Wiederholungszwan*) que nos lleva a bailar alrededor de los mismos agujeros negros siempre— en función de tal dialéctica.

El montaje no es prerrogativa exclusiva del cinematógrafo. Lo cual significa que posee su *Urphädnomen* —su «fenómeno originario», según el vocabulario que Eisenstein toma de Goethe— en un principio antropológico sin edad, que hace actuar juntos parada y movimiento. «La Antigüedad conocía este método de montaje», escribe el cineasta y cita como ejemplos el *Laocoonte* —precisamente meditado por Lessing y Goethe, y después por Warburg—, y las *Cien vistas del monte Fuji* de Hokusai, las esculturas de Rodin, la música de Scriabine o la *Torre Eiffel* cubista de Robert Delaunay.
Por último nombra el *Urphänomen* por antonomasia, la figura paradigmática del montaje. Eisenstein escribe primero, simplemente: «Nacimiento del montaje = Dionisio». Luego, en un razonamiento magnifico que consigue conjuntar a Nietzsche y a los formalistas rusos, el *pathos* y el *logos*, lo inarticulable y la articulación, Eisenstein explica que Dionisio representa la imagen del *montaje encarnado*, pues *danza* continuamente con la embriaguez de la vida y se disloca bajo el cuchillo de los Titanes con la experiencia de la muerte. Sabido es que el envite mítico de este episodio, para los griegos, era el origen de la humanidad: los Titanes, por cierto, toman su nombre del yeso o cal blanca (*titanos*) que los cubre como estatuas de dioses. Una vez que han despedazado a su victima y la han desangrado, hervido y asado (escena de sacrificio ritual), Zeus los reduce a cenizas: cenizas blancas, polvo de estatuas del que nacerá, dicen, el género humano.
Eisenstein no da todos estos detalles, pero comprendió lo esencial: el sacrificio ritual, el misterio trágico, muestran antes que la obra de arte la verdadera potencia dialéctica del montaje. Se necesita un acto que reúna la crueldad de un *desglose*, o sea, de una *muerte*, y la suavidad de una danza un *movimiento*.

4. Soledad (27-06-09)

Inmerso en la música callada (y ululante) de las cosas y las huestes nacen ritmos ajenos que no se pueden eludir. Se lucha contra ellos o se les sigue el compás con todo el cuerpo. Esa música es la fuerza de la vida expandida en la amplitud poblada del mundo envolvente, el fondo activante (motivante) que hace actuar.
Hacer arte es acariciar con gestos encadenados esa soledad, es hacerse cargo en soledad de la música callada que podemos sentir como llamada.
Hacer arte es vestirse con los gestos de un baile que proclama y acaricia el invento de una soledad que diferencia y en-comuna.

5. El último Joyce (14-11-09)

Vila-Matas (Babelia 14-11-09).
Acerca de Finnegans Wake.

Siempre me acerqué al Finnegans con la impresión de que llegaría al colapso, con el temor de no estar a la altura de la clase de lector que espera este libro: alguien en radical contacto con lo incomprensible y, por tanto, con el arte verdadero, con esa "hora segunda inolvidable, sin estrellas", de los textos más próximos a nuestra gran verdad, a la realidad brutal y muda, sin significado, de las cosas.
Finnegans es un libro terrible.
Toda obra en curso es un Work in progress (en movimiento, en agitación).

*

Alguien en radical contacto con lo incomprensible quiere decir alguien capaz de producir lo incomprensible.
Lo proyecta como delirio sin pasión, como improvisación de movimientos perfilantes de un cuasi algo.
Alguien capaz de producir arte que es texto próximo a la realidad muda y sin significado de las cosas.
Texto, trazado, articulación, sintaxis sin significado de lo incomprensible (que no es lo insignificante).
El arte es la búsqueda significada de lo sin significado:
Bababadalgharaghtakmminarronnkonnbrontomerron….

*

marainaplan de tristemilisto yendo por paseanteral sin aire son de no decir

*

6. Lautrèamont (1) (14-11-09)

Gaston Bachelard. "Lautrèamont". FCE, 1997.

Quizás este libro trate del diagrama como impulso hacedor en su radicalidad más extrema.
Si diagrama es reacción contra un cliché, si es designio que se abre paso, si es trazo, gesto o articulación contra la quietud, o contra la rutina, o contra la tranquila pasividad., el espacio matriz será la situación que hace posible ese impulso, que es menos espacio que transcurso y que seguirá siendo impulso, mezclando constantemente la huella obtenida de la gesticulación con la situación mutada en la que el trazo se vuelve refuerzo u obstáculo al retrazar que se mezcla con el radical impulso de gozar o significar.

*

"Vives con tanta rapidez que puedes parecer inmóvil". Isidoro Duchase (Lautrèaumont).
El hombre puede soportar todo, si dura solo un segundo.

Lautrèaumont es uno de los grandes devoradores de tiempo.
La obra de Lautrèaumont está dominada por el complejo de vida animal, llena de energía, de agresión.
La obra de Lautrèaumont es agresión pura, poesía pura.
El tiempo de la agresión es recto, directo y simple, impulsivo… (tangencial?).
El agresivo crea el tiempo.

En los cuentos de Maldoror nada es pasivo, nada es recibido ni esperado.
Da sufrimiento, no lo recibo.
Función animal.
Lautrèaumont escribe una fábula inhumana, brutal, rápida.
La poesia de Lautrèaumont es poesía de la impulsión muscular (no visual ni colorística).
Las acciones crean las formas; como un buen obrero crea su útil.
Metamorfosis aquí es metatropia, la conquista de otro movimiento, de un nuevo tiempo.
Tiempo como acumulación de instantes decisivos.
Kafka vive en un tiempo que muere. Uno muere de una metamorfosis. Gregorio S. se aturde, se coagula, se atrasa respecto a una idea, pierde el aliento. Gregorio deja de desear y si deseara desearía algo del pasado. Vive sin porvenir (catatonia progresiva). Pesadilla de la lentitud y la impotencia (fastidio de lo órganos).
Kafka y Lautrèaumont son los polos extremos de la experiencia de la metamorfosis.
En el sueño, los animales se deforman mucho antes que los objetos inanimados.
El hombre muere del mal de ser hombre, de concretizar demasiado pronto y sumariamente su imaginación, y de olvidar finalmente que podría ser un espíritu (todo energía, vuelo).
En Lautrèaumont las formas se multiplican porque las ganas de vivir se exaltan.
Lautrèaumont es metamorfosis ingente y direnta.

Metamorfosis es diagamación que se completa (se desarrolla).
Espacio matriz es lugar de metamorfosis.

El sujeto, asombrado, ve que ha construido un objeto (que es un ser viviente); un ser aprisionado en su forma.
Si se ejercita uno en la rapidez, se experimenta la impresión de una flexibilidad angulosa opuesta a las evoluciones bergsonianas de la Gracia (curvadas).
Con Lautrèaumont se encuentra uno en lo discontinuo de los actos, en la alegría de los instantes de decisión vividos en su busca y rápida sucesión.

Otra vez la diagramación radical.

… el nadar en si entra en función…
(imaginación de los actos) y la función crea el órgano (palmas, aletas, lo que se desliza viscoso…), y el órgano la animalidad polimorfa. Función activa de la metáfora-peregrinar indomable y rectilíneo.
Lo que cuenta es el movimiento, la agresión, la animalidad genérica.
Tenemos todas las patrias; vives los cuatro medios, en la totalidad animal.

7. Lautrèamont (2) (15-11-09)

Gaston Bachelard. “Lautrèamont”. Conclusión.

Sólo hay un animal.
El animal es un principio (Balzac).

Línea de fuerza de la imaginación (vital?).
Punto de partida – lo vital de la materia animada (agitación).
Zona de paso – el mundo de las formas vivientes concretadas en bestiarios bien definidos.
Zona posterior – lugar de formas ensayadas en sueños experimentales (T. Tzara).
Zona de llegada – conciencia de libertad casi anarquía, de espiritualización.

La línea de fuerza es una metamorfosis donde se diente la riqueza de la materia viviente.
arde la vida sorda
ataca la vida precisa
juega y piensa la vida soñadora
Línea de fuerza de la doctrina de la imaginación creadora. (Petitjean+Caillois) hablan del carácter biológico de la imaginación, de la necesidad vital de la poesía (coordinación interna + espejo de adornos).
Caillois nos acerca al torbellino que dinamiza la evolución biológica. El ser vivo tiene apetito de formas y de materia.
El ser vivo solidariza formas diversas, vive transformaciones, acepta metamorfosis y despliega una causalidad formal enérgicamente dinámica.

Tiene que haber trayectorias finales (formativas).

Aquí una conducta, allá una metáfora.
Lo que conecta los actos del insecto a una conducta, conecta las creencias del hombre a una mitología.
La poesía proyectiva debe llegar a proyectar una conducta animal sobre una mitología humana.

*

Vida – agitación – reacción imaginaria activa - metamorfosis que pasa por la concentración, el acomodo, el diagrama, el ataque, el despliegue soñanate, recognoscible… la libertad.

*

Imaginación biológica – zoológica, desde dentro hacia fuera – hasta poder jugar con lo enseñable, trazando, formando,…

Trayectorias finales son campos de designio; hipotéticos trayectos – conductas animales – que crean mitología.

El ser actúa contra la realidad y no igualándose con ella.
Las conductas agresivas (y los mitos crueles) son funciones de ataque, principios dinamizantes.
Agudizan al ser.
No sólo hay que saber hacer; hay que tener ganas de hacer
Devorar es más importante que asimilar.
Sólo se asimila bien lo que se devora.
En la violencia está el comienzo puro; la agresión es imprevisible tanto para el atacante como para el atacado.
La conducta animal no puede comenzar sin crueldad.
La inteligencia "ataca" los problemas. Si los resuelve, confía el resultado a la memoria (lo organizado) pero, mientras organiza, arremete, transforma (con-forma, re-forma, de-forma…).
Inteligencia viva – palabra viva – empieza hiriendo.
La inteligencia es una garra que des-garra.
El acto puro (no defensivo) es "poetizante" determina un mito en el hombre (desde una conducta animal).
Acto puro – ente – novedad – imaginación/voluntad.
El bestiario onírico anima una vida que retorna a las profundidades biológicas.
Todas la herejías biológicas pueden dar fantasmas..
Con Lautrèamont la poesía se instala en el dinamismo claro. Como necesidad de actos, como voluntad de aprovechar todas las formas corrientes para caracterizar su acción (formativa).
Pero las conductas de Lautrèamont son más bien lanzadas que perseguidas.

En el infatigable dibujar me instalo en el dinamismo direco como voluntad de aprovechar todas las concatenaciones trazadoras para proseguir (con la sensibilidad de lo ensoñable) su alcance formador / configurador.
Exploro caminos formadores sin agotarlos, buscando su trayectoria (función formadora).
Y descubro que los impulsos son biológicos, corporales, animalmente comportamentales. Los dibujos son abandonados cuando se equilibran las fuerzas oscuras y las fuerzas disciplinadas en su ejecución.

*

Petitjean. Arte es luchar contra la mediocridad de nuestra (la) vida psicología.
Hay que romper a la vez, las imágenes y las conductas para encontrar la res moral (cosa novedosa, mundo extrañado) en nosotros y fuera de nosotros.
Desobediencia.
No imitar, liberarse – crear, adelantarse, tangenciarse.
El pasado sólo nos da imágenes para destruir.
La imagen del porvenir no es objeto de visión. Es objeto de previsión.
Prever es imaginar – que es formar las causalidades.
La imaginación debe acariciar las formas en relieve (danza) del porvenir cercano.

Las formas son instantes detenidos (paradas) de la causación formativa (función objetil, conformativa).
Los instantes decisivos de la causación formadora son los instantes en que las configuraciones se transforman, en que la metamorfosis colma el ser.
La imaginación prevé (hace prever).
Todos los pasados se parecen.
La imaginación profetiza secretos formales (matemáticos) como signos coherentes en un porvenir.

Sólo se ve bien si se prevé algo.
Imágenes e imaginación son acción y reacción, fundamento del sujeto/objeto sin azar.
La causa formal es el azar de lo pintoresco.
El pensamiento imaginante no puede ser cinetismo puro (un actuar sin finalidad) y tiende a buscar un fin (una concesión) (los cuadros se acaban solos-Bonifacio).
La actividad imaginante se descarga del peso de las cosas y busca dominar la causa formativa, en vigor, su frescura, su alegría formativa.

*

La poesía del proyecto que abre verdaderamente la imaginación.
El pasado, lo real, el sueño sólo nos dan imágenes cerradas (?).
Hay imaginación cerrada (no es posible) e imaginación abierta (mito de la esperanza).
La esperanza es la impresión pobre que colorea el porvenir de un hombre casi ciego.

Esperanza o alternancia? Al proyectar ¿se espera o se desea? Se decide un nuevo obstáculo.

Proyecto que vislumbra una configuración sin más. Proyecto que destila una forma como signo de una realidad deseada.
Las configuraciones (formaciones) no son signos.
Son las verdaderas realidades (sombras de realidades. Devenires).
La imaginación pura designa sus formas proyectadas como la esencia de la concretización que le aviene.
Imaginar es cambiar de formas.
La imaginación sólo comprende una forma si la transforma, si la dinamiza, si la toma como un trago (parada) en el flujo de la casualidad formativa.
Lautrèamont hace poesía sin descripción.
Es el sueño de la acción donde residen las dichas humanas de la acción.
Hacen actuar sin actuar, tiempo atado por tiempo libre, ejecución por decisión.

*

Buscar una filosofía del reposo para llegar a una filosofía de la conciencia del reposo, de la soledad, de la fuerza en reserva – para llegar a una pedagogía de la imaginación.
Estados fósiles de la inhibición intelectual.
Pensamiento desanimalizado.
Imaginación como imprudencia.
Metáfora de la metáfora.
Remitir a las imágenes de la vida.
La vida debe de desear el pensamiento.
Renuncia, conversiones.

8. Zambrano (23-01-10)

"María Zambrano. Esencia y hermosura". Ed. Galaxia Gutemberg.

Escribir es defender la soledad en que se está.
Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente.
Escribir viene a ser lo contrario de hablar.
Las conversaciones se llenan de tributos y descuidos que no nos representan por entero.
Se escribe para decir lo que no se puede decir.
Recordar es subir una cuesta.

*

Tengo
Enormes, hirientes remordimientos
Por la carta que te he escrito a ti…
Por momentos, Juan, me da vergüenza estar viva
Puesto que de otra cosa no encuentro de qué avergonzarme.
Si el ser fuera un proyecto, como dicen los filósofos, yo hubiera retirado ya el mío.
Pero soy María, si es que soy María como la azucena y la yerba verde, el escarabajo o la lechuga, la piedra que rueda o la gota de agua.
Yo, Juan, no puedo remediarlo. Y así, os atormento a los amigos, porque soy una criatura, espero que de Dios, que la echaron a nacer y le dieron un cuerpo que ha de estar en algún lugar del espacio visible, donde se respira.

Vergüenza de vivir
Inutilidad de todo proyecto.
Estancia, advertencia de estar agotado en un lugar y un tiempo indiferente dentro de un cuerpo.
Sin ninguna razón, sin aquiescencia.
Sin pacto.
En medio de ecos de palabras que nacen dibujadas en la soledad del trasiego con otros también arrojados en la vida.

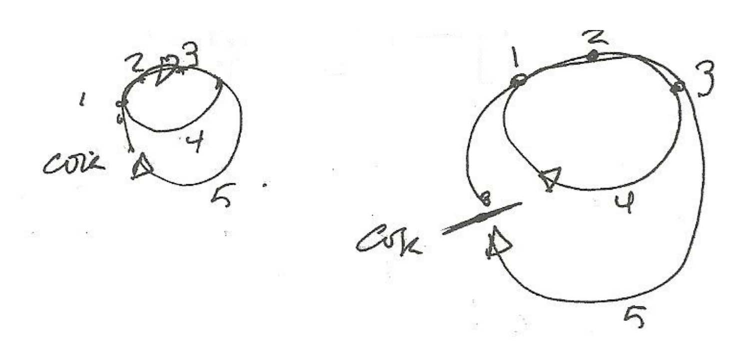
9. La potencia del pensamiento (1) (20-06-10)

G. Agamben (ed. Anagrama, 2008)

La cosa misma

Platón. “Carta séptima”.
Qué es la cosa del pensamiento?
Entes a distinguir:
1º es el nombre
2º es el discurso definitorio (logos)
3º es la imagen (eidolon)
4º es la ciencia
5º es aquello mismo que es cognoscible y es verdaderamente.
Por ejemplo: círculo – nombre
Logos – puntos equidistantes de un centro.
El dibujo es la imagen.
El conjunto de lo anterior es el conocimiento (nous) que es diferente de sus partes sucesivas.
Nadie en su juicio osará confiar sus pensamientos al lenguaje (y menos al escrito).
Esto es una teoría de las ideas.
La cosa tiene que ver con el lenguaje.
El conocimiento de la cosa se enciende frotando los nombres, los logos, las versiones e impresiones de los sentidos y poniéndolo a prueba en el debate sin envidia.
“En el logos está la verdad de los entes”.
“Sin lenguaje se pierde la filosofía” (Fedon).
“Ideas son aquello que se puede asir con el logos”.
Las ideas nacen de una búsqueda en el lenguaje (Aristóteles).
La cosa misma es aquello que, aún trascendiendo de algún modo el lenguaje, sólo es posible en el lenguaje y en virtud de él.
Nombre, discurso definitorio, imagen y, por fin, conocimiento (por fisión).

Onoma, el nombre, es significante
Logos es el significado
Imagen es lo denotado o referencia actual.
Lo cuarto es la ciencia misma
El quinto es lo que es concebible, el ente mismo.



La cosa misma es lo cognoscible por su propia cognoscibilidad (verdad) (idea).
La cosa misma es la cosa, aunque ya no supuesta al nombre y al logos (y a los sentidos) sino en el medio mismo de su cognoscibilidad, en la pura luz de su revelarse y anunciarse al conocimiento.

La idea es la cosa misma desvelándose en el lenguaje y en la imagen, dando lugar a un proceso de excitación cognitiva donde la cosa brilla y se esconde (figuras de luz).

El logos deja atrás la cognoscibilidad.
El lenguaje, en su advenir, descompone la cosa que en él se anuncia en un ser sobre el cual se dice y en un "poion", una determinación y una cualidad que de él se dice.
Esto su-pone y esconde aquello que lleva a la luz en el acto mismo de iluminarlo (el lenguaje es el agente).
La presuposición es la forma misma de la significación lingüística.
La cognoscibilidad se pierde en aquello que se conoce.
¿Puede el lenguaje decir lo que el nombre ha llamado?

Lengualizar el encuentro con la cosa, nombrando, enmarcando, figurando, sintetizando... es traerla a la luz y distanciarla, ocultarla, refundarla y desterrarla.

Es posible, decir por la cosa misma?
Puede decir el lenguaje lo que el nombre ha llamado?
Hemos pensado a veces en un lenguaje. Sin relación con las cosas y en cosas sin relación con el lenguaje.
En esta quimera la cosa no es una cosa, es la apertura al lenguaje, que es el lenguaje y que, en el lenguaje, suponemos y olvidamos acaso porque la cosa es olvido y abandono de si.
Nosotros presuponemos y traicionamos la cosa misma en el lenguaje para que el lenguaje pueda trasmitir algo.
La filosofía viene con la palabra en ayuda de la palabra para que la palabra venga a la palabra.

Platón ve las ideas como entidadess construidas en el diálogo, que dejan de ser hipótesis para llegar a ser principios más allá de lo sensible.
Dialogar depura el lenguaje, lo precipita.

La carta séptima previene del riesgo de entregar sin precauciones a un texto escrito los propios pensamientos sobre la cosa misma.

De interpretaciones (Aristóteles).
Lo que está en la voz es signo de las pasiones del alma y lo que está escrito es signo de lo que está en la voz.
Las cosas de las que las pasiones son las semejanzas son para todos las mismas.
Significación para Aristóteles: voz – psyche – pragmaton. Lo que es en la voz (nombre y logos); lo que es en el alma (conocimiento y opinión); y lo que es en somaton schemasin (el objeto sensible).

La hermeneia es el proceso de significación.
Aristóteles absuelve a la escritora de su debilidad.
En lugar de cosa hay "sustancia primera" (lo que no se dice sobre un sujeto ni está en él). Ella es el presupuesto absoluto. Ella muestra en la evidencia. Pero es inefable. Se dice la cosa como un ser el ti que era.
La letra es el último hermeneuta.
El gramma es la forma misma de la presuposición, lo central de toda mística.
Aristóteles era el escriba de la naturaleza que sumergía la pluma en el pensamiento.

10. La potencia del pensamiento (2) (20-06-10)

G. Agamben

La idea del lenguaje.
Revelación es palabra judía y cristiana.
La filosofía debe hablar de todo a condición de que hable, ante todo, del hecho de que habla.
Revelación es lo que nos da a conocer algo desconocido sin ella y lo que condiciona la posibilidad del conocimiento en general.
La Revelación es el verbo de Dios o, para los judíos, su nombre.

Para San Pablo, el misterio que se alumbra con la revelación no concierne a acontecimientos mundanos sino, simplemente, a la palabra de Dios.
El contenido de la revelación no es una verdad expresable con proposiciones lingüísticas sobre lo existente, sino una verdad que concierne al lenguaje mismo, al hecho de que el lenguaje es.
El sentido de la revelación es que el nombre puede revelar lo existente con el lenguaje, pero no puede revelar el lenguaje mismo.
El hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje.
La invisibilidad del revelante en aquello que revela es la palabra de Dios, es la revelación.
La revelación de Dios es su velamiento.

Siempre se ve a través de algo. Siempre se entiende a través, siempre se notifica dentro de algo inalcanzable.
El algo medial es lo que hace notificar, lo que revela en la notificación; y lo que la revla.
Lo que revela es el genio? O es lo que hace posible notificar al genio, o las dos cosas a la vez?

En el verbo, Dios se revela como incomprensible.
Revelación también es "viabilidad en la oscuridad", "Apertura".
Wittgenstein: La revelación no dice nada sobre como el mundo es, sino que revela que el mundo es, que el lenguaje es.
La palabra es el presupuesto absoluto que no presupone sino a si misma y no tiene nada que pueda explicarla.
La palabra, rebotándose trinitariamente, produce el momento de su propia autorrevelación (esto es Dios).
El Sentido de la revelación es enfrentar que toda palabra y todo conocimiento humano tienen su raíz y fundamento en una apertura que los trasciende infinitamente y que concierne al lenguaje mismo y a su existencia.
Cohen: Dios se revela cuando la razón se revela a algo.

11. Hacer arte (24-08-10)

Hacer arte no es estar contra la vida.
Es saberse es su seno, dejarse llevar y experimentar con el cuerpo, como agente extraño, su autonomía impersonal/personalizante.
Es jugar con la espontaneidad de un organismo que no se domina ni se impone, hasta llegar a verse como ocupante enajenado de una autonomía material que sólo sabe moverse (movilizarse, mostrarse, danzar...) dejando residuos misteriosos, inquietantes.

*

El cuerpo es nuestra utopía y nuestro lugar (Foucault).

12. Nihilismo (04-09-10)

J. Herrero Senés. "El nihilismo" (Montesinos, 2008)

El Nihilismo tiene varias definiciones.
- Eclipse de Dios.
- Devaluación del valor.
- La nada como ámbito de la existencia.
- Absurdo vital (con angustia o sin ella).
- Carencia de creencias.
- Rechazo a la civilización moderna.
- Rebelión
- Ver la indiferencia del cosmos.
- Autodestrucción.
- ¿Totalitarismo?

Se cuestiona el sentido y el valor de la realidad en la crisis de creencias (crisis de sentido).
Tillich identifica tres momentos históricos nihilistas.

Antigüedad tardía - ansiedad ontica.
Fin de la Edad Media - ansiedad a la culpa.
Siglo XX - ansiedad al sinsentido de la vida.
XIX-XX - conciencia de decadencia Occidental. Scheler (1 a Guerra Mundial), 2a Guerra.
Consumación del Nihilismo.

Steiner habla de desesperanza.
Glucksmann - "Dostoievski en Manhattan" (2002).
Nihilismo es vacío y proliferación de significados y valores. Radicalización de la búsqueda de comienzos.

Nihilismo es problema, concepto y espacio.
Encuentro con la nada (problema?).
Experiencia plural conceptual izada.
Lugar imaginal de referencia vital, experiencial.
Nihilismo es el concepto central del siglo XX, una de las formas de pensar la realidad.
(Enrico Berti, Navarro Cordón)
Para Berti el nihilismo es la única posición defendible de la filosofía contemporánea.
J. Goudsblom (Nihilismo y cultura, 1980).
Ve el Nihilismo como un estado mental vacío que puede ser activo.

Nihilismo es un modo de afrontar críticamente la cultura arrastrada, con sus mitos y sus preceptos ordenadores; un estado que busca otros fundamentos y que lleva a luchar contra el oscurantismo y la tergiversación.
Nihilismo es lavado, limpieza...
Honestidad intelectual.

Nihilismo es término polivalente y profuso... (Junger, Ocaña,...)
"Nosotros hemos matado a Dios. Acaso erramos a través de una nada infinita? Nos sofoca el espacio vacío? ...No se ha vuelto todo más frío? Noche... Sin sol... Hay mal olor... Dios ha muerto/... "(Nietzsche. "La Gaya Ciencia).
Nietzsche es considerado el iniciador del debate sobre el nihilismo porque lo enfocó como definidor del espacio cultural occidental (desde la filosofía) juntando perspectivas metafísicas y epistemológicas (Jacobi, Weisse, Fichte, Schopenhauer, Herzen, etc.).

El término fue utilizado en Rusia con Turgueniev ("Padres e hijos", 1862), que lo emplea como designación del "pasota". Pisarev dice "todo lo que puede romperse hay que romperlo".
Dostoievski llama nihilista al renegado del suelo natal.
Camus - El nihilismo se hace consciene con Nietzsche pasando a designar un fenómeno epocal (genérico).
"El nihilismo es la lógica de nuestros grandes valores llevada al extremo".
Nihilismo y arte son indivisibles...

Radicalizar, desmontar, reorganizar del ahora hacia atrás; teatralizar, confiar y disfrutar de la arbitrariedad creadora arrastrado por la acción del cuerpo... soñar con el invento de una disolución brillante.

La superación nihilista significa un querer encargado de sustituir el clásico querer creer, por un querer-crear. Y esto es el arte (Nietzsche).

...se niega la objetividad (de los valores y sentidos) se promueve la subjetividad (la introducción del saber desde el existir y experienciar) y así, se persigue entender el mundo como obra de arte (como génesis múltiple).
La II Guerra mundial fué para Maulnier (1944) el asalto grandioso al esfuerzo humano por crear un espacio posible para la actividad creadora y la dignidad ...
Se ve el nacismo (y el fascismo) como nihilismos.
Junger dice que el punto cero a que conduce el nihilismo es ahí donde desaparece la noción de límite (entre el bien y el mal).

Los fascismos no son nihilistas en su jerarquización vital/social...
Son radicalmente elitistas-etno-colectivistas. Puede que al decidir aniquilar al enemigo borraran la barrera del bien/mal (esta era lajustiificación ante los rituales democráticos)...
Pero esto no es determinante. La inquisición también aniquilada en nombre del bien.

K. Lowith, "Apuntes para una historia del nihilismo europeo".
L-Strauss, "Nihilismo alemán".
Sastre, "La nausea" (experiencia nihilista).
El hombre es radical libertad, constante proyecto, conciencia de proyección en el futuro (y de resumen del pasado).
La nausea es impotencia para ser libre, para revivir el pasado y para acometer el futuro.
Nihilismo activo es *abandono ante el futuro, que siempre será colectivo.* Camus ... "El hombre rebelde".
Esperanza que se hace pesimismo, luego escepticismo que lleva a la rebeldía metafísica.
Camus ve el nihilismo como angustia. Si no se cree en nada .. . nada tiene importancia ... y esto conduce a actos revolucionarios.
Contra el nihilismo, un nihilismo mayor.
Heidegger. Si para los gnósticos la naturaleza era antagónica al hombre, para el nihilismo la naturaleza es indiferente a la razón.
H. "Hacia la pregunta del ser".
Junger, "Sobre la línea" (Pág. 33/35).
Heidegger. Nihilismo - es imperio de la "ratio" por cima de la realidad (olvido del ser).

Nihilismo activo* - *budismo de la acción. Todo* es *falso.

Metafísicamente nihilismo es buceo en la noción de la nada.

Desde la noción de ser... desde el lenguaje... nihilismo* es *juego lingüístico que fabrica un escenario donde nombrar la angustia. El nihilismo* es *esencialismo desconstruido.

El nihilismo radical abandona nociones como "destino" y "necesidad" pues estos se fundan en razonamientos teleológicos... indefendibles...

Nihilismo es un fenómeno ambiguo.
Es una actitud? Un estado.
Es un acontecimiento.
Es un proceso histórico (estadio final) que afecta a la realidad y al actuar sobre ella.
El nihilismo afecta.
Nihilismo: proceso (por estado o acontecer, o actitud) por el que lo dado pierde sustento (si lo llegó a tener).

Proceso por el que lo dado, explicado por los otros para ambientar el paso de la niñez* a *la vejez, aparece como falseado* y *reclama una refundación contra todos, desde el lugar mas ajeno (la nada).

El Nihilismo como reacción da pie al absurdo (Levinas).

*

El nihilismo es buscar el lugar desde el que poder entender (salir) la atmósfera cognitivo/ideológica como totalmente extraña.
Es un estado psico/social de desfundamentación (designificación) que se vive como dificultad para reorganizar el acontecer (y autojustificarse).

El nihilismo no tiene por qué deshacer la responsabilidad, solo la traslada, la refunda.
Cada uno, disuelto en la fragilidad de sus* yo es, *ha de inventarse un sentido propio (porque el sentido no* es *de las cosas,* es *el del hacer [el fluir] de cada quien), ha de hacerse Dios de un mundo absurdo entre dos Nadas.

Al nihilista no le interesa el mundo como es;* o *le interesa en la medida en que* es *el contexto donde sobrevive,* o *le interesa como referente contra el que probar su radicalidad refundante.
Un nihilista no tiene porque saber cómo debería ser el mundo. Sí sabe lo que le incomoda.

Lo maravilloso se volatiza y las formas de asombro pasan a estar exclusivamente referidas a lo inconmensurable y a lo inexplicable.

Lo maravilloso pasa de ser un contexto,* a *ser un estado de disolución placentero (sex appeal de lo inorgánico).

"Evidenciar por todos los medios del arte la nada del ser humano moderno ha sido la tarea de los escritores... "
Proust, Gide, Mann, Joyce, Celine...
(K. Lowith, "Nihilismo europeo").

*

En el absurdo, el sufrimiento es individual (Camus).
El vacío, adviene.
Y la responsabilidad se agiganta (Sastre).
Se toma conciencia de la insustancialidad (Jaspers) y entonces, o se paraliza la generación de deseos o se dispara el sujeto hacia la embriaguez de las vivencias-sin-para qué.
Es el Existencialismo (que es un humanismo).

*

Hay un nihilismo "consumado" que considera los valores supremos como superfluos. Situación en que la perdida deja de ser llorada, desaparece la melancolía, se acepta el vacío como espacio deseable y cesan los anhelos.
Vattimo, "El fin de la modernidad".
El nihilismo pasivo es resignación, escepticismo o ascetismo.
El activo es voluntad de poder, oposición delicuesciente a la nada... Simulacro.
(Deleuze) - Destrucción del platonismo.
El nihilismo es un punto de partida (nuevo, renovable).
No existen en él respuestas buenas o malas.

El nihilismo no es un fenómeno moral, es un incentivo ético, una apelación desafiante a la intimidad y un fenómeno que se extiende a fenómenos colectivos.
El nihilismo enseña a desconfiar y a sospechar de todo lo no radical.
Superar el nihilismo es habitar en él (entrar en su interior).

*

Vattimo: El nihilismo acabado nos lleva a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es nuestra única posibilidad de libertad.

Se estimula a reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad.
La vida aparece como sin sentido.
El arte, y nada más que el arte, es el gran posibilitador de la vida. El estimulante.
El arte no obliga a buscar sentidos o valores sino que aprovecha el afán innato del individuo de crearlos (voluntad de poder).
La novela es una creación de un mundo cerrado.
La novela significa la manera de vaciar el impulso humano de dar a la vida la forma que no tiene (huir del cuerpo...).
El arte introduce sosiego en su época.
Heidegger, "Nietzsche".

*

Hacer arte es dejar que aparezca la verdad (el proceder activo)... "la llegada de la verdad de lo ente como tal."
"Pensar rememorante" que es un decir a través de la ambigüedad de la palabra y sus giros.

Arte como dejar ser al cuerpo su propia dinamicidad resonante frente* a *la experiencia viviente.

Nietzsche llama a nuestra historia "platonismo" sosteniendo que toda la moral cristiana (la europea) no es más que la doctrina platónica explicada al pueblo... traducido en premios y castigos (Pág. 106/109).
El cristianismo era ya un nihilismo que negaba el valor de este mundo como residuo del mundo verdadero.
Las categorías de la razón son la causa del nihilismo. Hemos medido el valor del mundo mediante categorías que se refieren a un mundo puramente fingido.
Nihilismo activo - acción creativa/acción destructiva.
Es nuestra devoción más severa y exigente la que nos prohíbe ser cristianos.
La creación está en la enfermedad yen habitar el peligro.
"Las tres metamorfosis de Zaratrusta" llevan del camello (el que arrastra como un fardo, el peso del nihilismo) al león (el que pone patas arriba sus creencias) y al niño (el que busca inocentemente un recomienzo, una vida y una moral nuevas).
Voluntad de poder es decisión de activar el nihilismo (de superarlo entrando en él).
La modernidad es experiencia en la autognosis (verse desde dentro - Agamben. "El hombre sin contenido").

Nihilismo es acontecimiento radical y fronterizo.
"si es menester que os embarquéis emigrantes, esforzaros en sacar de vosotros mismos una fe" (un regalo) (Nietzsche - "La Gaya ciencia).

*

El arte es el contramovimiento del nihilismo.
El superhombre solo es pensable desde el arte (Vattimo).

El impulso artístico se localiza en cualquier actividad donde la naturaleza quede modificada (el juego, el baile, la fantasía).
El productor de arte es el individuo que apasionadamente (fluidamente) genera una ficción (un acontecer otro) algo artificial para su propio solaz (el propio asombro).
El Arte nace de la búsqueda de placer en aquello que solo sirve para dar placer.
El arte es jugo embriagador.
El arte es algo alegre que proporciona la euforia serena de la libertad afectiva.

La actividad artística **es** ***autognosis formante.***
Hacer arte **es** ***involucrarse en el con-formar entregado*** **a** ***la arbitrariedad diagramática dentro de un disciplinado proceder.***

Heidegger: el arte, para Nietzsche, es el máximo estimulante de la vida.
Y hay que entenderlo desde la perspectiva del artista.
Arte es afirmación. Nunca responde a nada.
Ante el arte, hay receptores (no espectadores).

El arte está bien cuando **se** ***recibe como incentivo para hacer.***
El buen arte **es** ***relativo al receptor que busca su estimulo en él.***

Ficción es efecto de fingir, de fabular.
Fingir es dar a entender lo que no es. Dar existencia narrativa a lo que no tiene existencia real.
Simular, aparentar, actuar con un papel.
Fabular es hablar; es inventar aconteceres ficticios para deleitar.
(Dice. R. A. L. E.).

Ficción **es** ***relato*** ***fabulado, ni empírico, ni recordado, organizado con verosimilitud, esto es, enmarcado en las reglas implícitas pero consumadas de la vida (vivida, contada y mitificada).***

El arte no se contrapone ni a la verdad ni a la realidad. El arte genera nuevas realidades sensibles.
El arte es parte de la vida. Es secreción de lo vivo modificante.
"Solo se puede «vivir» de una manera absolutamente inmoral" (F. N.).
"Quiero enseñar un arte superior al de las obras de arte: el de la invención de las fiestas" (F. N.).
G. Benn "El yo moderno" (Pre-textos).
G. Benn "Doble vida" (Barral, 1970).
"La superación del nihilismo está en un dionisíaco decir sí al mundo tal como es, sin objeción" (F.N.).

Benn piensa que el nihilismo no tiene curación, que ante él solo podemos construir una existencia paralela. Vida "provocada" que no es la cotidiana. y que lleva al "espíritu", que está en las producciones culturales.
Benn asegura que todos los hombres blancos desde hace siglos han cumplido la tarea de ocultar su nihilismo (Durero, Tolstoi, Kant, Goethe, Balzac).
La vida provocada empieza por la observación fría del mundo, sin sentimentalismo (sin esperanza).
Es el intelectualismo que significa no encontrar más salida que ponerlo en conceptos (apelación al cuerpo y al cerebro). Esto aporta al sujeto el conocimiento de sus propios límites (condición de consecuencia de la práctica artística) y le ayuda a orientar sus fuerzas creativas sin dejarse llevar por emociones nocivas.
"La historia la compone el arte" (crisis espirituales (artístico/artesanales).

*

Cerebración progresiva, época a época.
Benn plantea la evolución humana como cambios sucesivos "totales" (de visión del mundo de autocomprensión, de forma de reflexión/concienciación).
Cambios significativos:
1817 Goethe Conciencia de cerebración progresiva.
1847 Helmholtz Ley de conservación de la energía.

1859 Darwin Mecanismos básicos de evolución y del capitalismo.

Dan un tipo humano: utilitario, materialista, superficial, cínico (Sloterdijk) que se cree bueno.
La burguerización en este ambiente produce la nivelación de los humanos valores (la instauración del nihilismo).

Para Benn es la ciencia la responsable del nihilismo. Y nihilismo equivale a pesimismo (budismo, Platón, Séneca, Stendhal, Diderot, Schopenhauer...).

*

La segunda época (por venir) postnihilista tendrá como creador al hombre y en ella la ley será la forma (la formación), la materia será rechazada, no se buscará la causalidad entre el espíritu y la realidad, no se pretenderán resultados prácticos ni se querrá transformar el mundo. Las realizaciones espirituales se generaran según principios plásticos y tendrán más valor cuanto más pretendan decir.
La mimesis será condenada y la perfección solo estará en la pura forma vacía de ideas.
Benn previene el abandono de la realidad político-social y la dedicación exclusiva a la creación poética.
Propone una "exploración artística del nihilismo" que devenga una realidad interior...

El arte puro es la tentativa del arte de experimentarse a si mismo como contenido, en el seno de la decadencia de todo contenido, y de formar un nuevo estilo a partir de esa experiencia.
Es la tentativa de oponer al nihilismo general de los valores, la trascendencia del placer creador (Benn "Problemas de la lírica").

Así el arte da forma a lo indecible.
Lo indecible es lo desconocido (no lo sagrado). El arte se coloca en la tesitura de un perenne fracaso.

Benn señala la forma de la obra de arte, el inmóvil objeto material sin tiempo, construido por el hombre, como la suprema estilización de la Nada (Lo estático).

"La palabra del poeta no intenta sustentar idea alguna, ni pensamiento, ni ideal. Es existencia en sí, gesto, huella del halito".
El yo lírico actúa gratuitamente, desligado de toda ideología, praxis o ética. Carece de identidad, depende de la perspectiva en que se coloca.

Todo poema (toda obra) es la transcripción (huella) exacta de su propio proceso de composición y, en cuanto pura forma vacía de contenidos, ideograma del mismo acto creador.

La obra de arte se afirma como realidad total. El arte es bionegativo.
Nace de la vida para afirmarse contra ella.
El talento productivo supone una movilidad grávida de estigmas, ebriedad, somnolencia ... ¿Hay genios sanos?
El artista permanece desencantado, sin fe ni esperanza.

. *

"Ahora podemos volver a algo que quedó apuntado: la posibilidad de la creación, a través de la labor de los artistas, de una nueva realidad *ética* (esto es, colectiva) en el seno del nihilismo.
¿Cómo sería? Benn nunca habló explícitamente de ella en los años en que la defendía. Pero creo que se parece mucho a lo que en su autobiografía señala como "enseñanza" de su generación, y que antes se insinuó al hablar del poder de comunión espiritual que el arte podía conseguir para la colectividad: aprender a superar la vida colocando "en el centro del culto y de los ritos el principio antropológico de lo formal, de la forma pura, de la obligación de la forma, también se puede decir: la irrealización del objeto, su extinción, nada vale la apariencia, nada el caso aislado, la expresión todo vale." Con esto se aprende a andar sin esperanzas, sin fe en el futuro, se aprende a no exigir nada de la vida, a aceptar que "no existe realidad alguna, sino el conocimiento humano que incesantemente forma mundos de su propio patrimonio de creación, los transforma, elabora, sufre, estampa espiritualmente." *(DV 59-61)*

Concluyamos: El artista es aquel hombre anómalo (solitario, fatalista, triste, obsesivo, espiritual) que, ante una vida vacía de sentido, pesada y estéril propone -y siente- que la única justificación del mundo es entenderlo como *fenómeno estético:* es decir, como ocasión para llevar a cabo creación artística desentendiéndose de la realidad. Con ello la propia vida deviene fundamentalmente palestra para la expresión, anhelo de forma. Y de este modo, la imagen de qué sea la vida queda, en opinión de Benn, ampliada más allá del pensamiento racional: "la razón vive su propia dialéctica, proclama la antítesis; ese esquema no puede ser en verdad la vida." *(Brev.* 98). El arte nos hace reconocernos

como verdaderos hombres, como creadores de algo que no pertenece por esencia a la cadena de la vida, que la vida no puede proporcionar por sí misma; pues es exclusivo patrimonio del hombre: espíritu, expresión, lenguaje, forma: Con ello el hombre se define como algo más que *animal racional.* De la misma manera, el arte nos hace reconocer el mundo, en el acto de ir contra él; a esto se le ha llamado el "realismo paradójico" de Benn. Una creación suprema que re-creara toda la realidad bajo principios exclusivamente formales -así, que la negara completamente- justificaría automáticamente su existencia dentro del reino opuesto del espíritu. Y el espíritu es, como insiste Benn, "la única posesión realmente colectiva del ser humano". *(Brev. 60)"*

El totalitarismo es una forma de aceptar y anular el nihilismo, colectivizándolo como doctrina común.

El espíritu, la expresión y el lenguaje, son propiedad del hombre, o lo son de la "vida del hombre", de la dinámica de la cosa humana? ¿No son ellos también propiedades del cuerpo?

13. Escribir (21-11-10)

Escribir como navegación entre lo abarrotado, como salvación del transcurrir en lo apelmazado. Como espaciación, como respiro, como manoteo, como inmersión en otro lugar.
Escribir es entrar en una nave insólita (el cuerpo que escribe) que atraviesa todo.
Lugar donde yo me ausento.
Caigo en la escritura como en el sueño…
Necesito dibujar palabras… a veces frases encadenadas… argumentos imperiosos.
En ocasiones escribo por escribir… por disfrutar tanteando juegos de palabras…
Estamos en la playa de “Las Canteras”.
A lo lejos, hacia el oeste, se despeja el cielo y aparece el perfil del Teide… replicado por un pico igual en Gran Canaria.
Pero cuidado, la sombra azulada de Tenerife, empieza a flotar, sobrepasa el horizonte… y asciende sin reservas…
Las nubes vuelven a aparecer y el espectáculo se enmascara. Mañana buscaremos en los periódicos la desaparición de la isla.

14. Pintar sin ideas (23-01-11)

Ángel González. “Pintar sin tener ideas”.
(Lampreave y Millán, 2008).
Ángel González “El resto”. (2008).

En las sobremesas entre amigos... se manipula todo lo que está al alcance de las manos.
Parece que lo más importante de los seres humanos es no poder tener las manos quietas. Irrefrenable deseo de formar, de configurar.
Reivindico el hacer, el manipular.
Tejido-> paradigma de laboriosidad.
El tejer es un vehículo alucinatorio, ya que produce estados de alteración de la conciencia.
El arte se asocia a la alucinación, al trance.
Creo que se debe de pintar sin ideas. Ideas y pintura se llevan mal.
Las ideas producen obras abyectas.
El arte fija las reacciones (sentidas) de estar físicamente en el mundo.
La pintura abstracta ha tendido más a lo espiritual que a lo físico movimental. (De lo espiritual en el arte).

Quizás el arte destila espíritu ya que hace aparecer la huella de lo impredecible (de lo impersonalizado).
Espíritu es reflujo del hacer...

Los críticos, que empezaron defendiendo al público de los artistas (XVIII) (Diderot), luego defendieron a los artistas del público.

Y hoy sólo se defienden a sí mismos creando condiciones de espectacularización.

Lugar del espectáculo es ámbito de la expectación, del contemplar un proceso o un estado.

Los artistas viven el disparate de querer vivir del arte...
Los museos sirven para recordar el buen tiempo que hace en los parques (Valery).

15. Realidad invisible (23-01-11)
J. Gelman.

El amor, el dolor, la infancia, el mar, la muerte... crean la necesidad de integrarse en uno mismo. Un poeta no da respuestas.

El poeta no responde a preguntas, dice resplandores, fogonazos, que suenan a desvelamientos aunque no haya enigmas.

La poesía es palabra y la palabra es mujer (Becquer), es tierra, es matriz...

En el sueño se accede al lugar donde todavía no hay ni palabras, sólo magma agitado, sólo potencia de muerte en el seno de algo indefinido que empuja y permite vivir y crecer, y temer.

El poeta siente la necesidad de integrarse en sí para nombrar el asombro de nombrar dentro de un lugar radical de evidencias mudas y sin preguntas.
Gelman dice que el poeta interroga y no es cierto, el poeta dice... y dice..., extrañado e inseguro rodeado de "evidencia" puras..
El poeta no responde a preguntas ni produce respuestas, sólo canta, sólo funda... sólo instaura.
Vedas. La palabra embarazada a un dios (Bajapati) que da a luz a todos los dioses (varón fecundado por lo femenino). La palabra aparece inesperadamente.
La palabra es el encuentro de una espera (o de una búsqueda?). El ser humano es un paisaje con lugares todavía por descubrir.
Escribir poesías es apagar el ruido de la muerte (apagar o acompañar?), que se oye sin intención.
La palabra narra las desdichas (el purgatorio) y delimita la estancia.
El poeta es un ser montado en un demonio, cada noche, que le exige arrancar a la lengua lo que la lengua niega (oculta, impide).
El poeta desnuda la ambigüedad de la razón. Escribe a la intemperie de sí mismo y nada lo abriga.
El techo que tiene es infinito.

El poeta se coloca a la intemperie, quiere lugarizar la intemperie, entre la nada y la vida. Y se deja desquiciar por palabras inesperadas que alteran su sensibilidad, aquietadas en una suspensión agitada insostenible.

El poeta se forja en el combate con lo que no quiere decir.
El poeta necesita la abolición del mundo para entrar en sí mismo y en su escritura (lugar del poetizar) y, como Ulises, vuelve a su casa disfrazado de mendigo (metamorfoseado).

16. Poesía moderna (11-03-11)

El “big bang” de la poesía moderna (EP. 09/03/11).
Antonio Mari. “Matemática tiniebla” (círculo de lectores).
La genealogía de la poesía moderna…
Poe – Baudelaire. Balzac… - Mallarmé, Valery… Eliot…
El escribir es tan importante como lo escrito (o más).
La producción de la obra de arte también puede ser arte (debería de ser vivida como arte).
La poesía (la obra de arte en general) es autosuficiente y no necesita referencia exterior a si misma.

Arte como ejercicio radical de la experiencia de hacer reflejada en la interioridad. Ejercicio del adentro a secas.

Un poema moderno (una obra cualquiera) no necesita significar sino ser.
Lo importante no es el contenido de la forma (su emanación representativa) sino la forma del contenido.

La pura formación que presenta el enigma ontológico de lo "formándose" (del designio desplegándose).

17. Nadie tiene una sola identidad (21-03-11)

Un interrogatorio lleva a desplegar la vida en diversas identidades… Como escribir…
Como comunicarse… como buscar diversos encuentros. (Elias Khoury-"Yalo" Alfaguara).
Nadie puede escribir una vida. Todas las ideas son robadas… (las ideas enunciadas).
Escribir es reescribir des-re-construcción.
Todo el mundo tiene que inventar su vida. Memoria es olvido y es imaginación (reactividad).
La ciudad es dolor.

18. La ausencia (03-04-11)

J. Marias. (Babelia 02-04-11). "Los enamoramientos".
Balzac. El coronel Che.
40 años de escritor de novelas. 40 años de tanteos.
(¿) Hay escritores que tienen las cosas muy claras con proyectos literarios minuciosos.
Yo escribo a tientas.
No tengo confianza en mis recursos.
Las historias crecen y se cuentan a la vez que las cuento.
El enamoramiento es producto del azar.
En el libro ocurre que todos somos sustitutos de otros. Sustituimos a personas que se han perdido.
El amor produce debilidad.
Nuestra vida está formada, también, por historias narradas.
Las historias (reales?) son escuchadas como relatos, como una novela o película.
La narración iguala historias reales y ficticias.
Perplejidad extrañeza... este es el contenido relatable... atrayente.
Faulkner decía que <u>la literatura hace lo que una pobre cerilla cuando se la enciende en mitad de la noche. No sirve para iluminar nada, sólo sirve para ver un poco mejor cuanta oscuridad hay alrededor.</u>

Como la palabra, que sirve para que nos asombre su puro decir al margen de lo que se diga (Agambern).

La literatura recorta figuras de luz.

Me deja perplejo la impunidad.

<u>Yo como autor, debo estar fuera de la novela...</u>
Como articulista puedo tener una postura más clara (mas radical).

Los profesores y los articulistas tienen como misión "radicalizar" el relato de lo leído y lo vivido.

Escribiendo ficción, uno es la voz de un narrador (un personaje) que es otro al que le puedes prestar cosas, pero no más.

Lo que se describe al escribir novelas no se puede aplicar a la vida real.
Uno hace caso omiso de lo averiguado en el campo de la ficción.

19. Lo coetáneo, transgresión (Narración) (24-04-11)

J. Goma Lanzón. “El dedo en la luna”. (Babelia 21-04-11).

El presente es una macedonia de épocas muy distintas que coexisten en separados rincones del planeta -desde la edad de piedra en tribus amazónicas a la posmodernidad en nuestras sociedades occidentales, con todos los estadios intermedios- pero que también conviven en el mismo suelo y aun en el mismo ciudadano, cuyo yo no es un yo individual, sino un yo tumultuario compuesto por una polifonía de voces, todas coetáneas pero... ninguna contemporánea. Son coetáneos los acontecimientos que concurren en el mismo tiempo, mientras que son contemporáneos los que responden a las urgencias específicas de su tiempo.

Muchos de los más innovadores novelistas, filósofos y artistas de los dos últimos siglos estaban animados por una intencionalidad nihilista, anti-civilizadora y, sin embargo, con sus grandes creaciones subversivas han contribuido más que nadie al progreso moral de la civilización.
Pensemos en la transgresión, ese acto liberatorio típicamente moderno. Toda opresión, toda explotación, todo despotismo trata de legitimarse ante quienes los padecen con un relato ideológico que les explica que "el actual estado de las cosas", tan perjudicial para ellos, es un hecho de la naturaleza en el mismo pie que el rotar de las estaciones y tan inevitable como él. Para asegurarse la obediencia de los oprimidos, la sociedad represora genera un mundo simbólico y unas costumbres respetables que les inducen a aceptar dócilmente esa autocoacción. Surgen entonces algunas personas inconformistas que adivinan el trampantojo y se rebelan contra él, mostrando la arbitrariedad de las distinciones tradicionales entre lo correcto y lo desviado, lo sano y lo enfermo, lo decente y lo desviado.

La cuestión moral ahora pendiente ya no es cómo ampliar la libertad subjetiva sino cómo crear las condiciones para una convivencia pacífica entre millones de individualidades liberadas fomentando entre ellas hábitos de amistad cívica. Convivir implica aceptar positivamente algunos gravámenes restrictivos y esta aceptación exige a su vez un aprendizaje moral y sentimental del ejercicio de la libertad. Ser contemporáneo consiste ahora en suministrar ideas y emociones que contribuyan al progreso moral de la civilización en la dirección señalada.
En lugar de prestar ese servicio, la cultura dominante -la cultura coetánea- sigue insistiendo con monotonía en el lenguaje de la liberación. No sólo el artista o el filósofo nihilista, todo el mundo es en la hora presente un gran, un inmenso transgresor.

Si la transgresión ha perdido últimamente su *èlan* liberatorio se debe a que, como señala Bataille, su práctica presupone la existencia de una regla prohibitiva que se contraviene pero no se suprime, y el proceso liberador ha suprimido todas las reglas y no ha dejado nada que contravenir. La transgresión ha sido cosificada por un mercado que absorbe todas sus contradicciones y las integra en su lógica; ha sido institucionalizada por obra de un Estado que la subvenciona y le presta sus espacios oficiales (teatros y museos públicos); ha sido neutralizada por leyes que normalizan una opción sexual condenada hasta hace poco como vicio nefando.

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

